



Desde la “des-definición” del término Danza Contemporánea hacia el uso de la “metáfora terminológica” como herramienta epistemológica de su estudio

From the “un-definition” of the term Contemporary Dance, to the use of “terminological metaphor” as an epistemological study tool

IKER GÓMEZ DE LA HOZ

ESCUELA INTERNACIONAL DE DOCTORADO DE LA UNIVERSIDAD REY JUAN CARLOS

RESUMEN

Los términos para aludir la multiplicidad de formas del hecho teatral se vuelven cada vez más complejos. Autores de las nuevas corrientes de la teoría teatral como Jorge Dubatti, Hans Thies-Lehmann, Erika Fischer-Lichte, André Lepecki, Patrice Pavis o Roberto Fratini, observan como actualmente la investigación de las artes escénicas se encuentra en una expansión, diversificación y reformulación de sus definiciones. Este artículo plantea una reflexión crítica sobre la actual comprensión y definición del término Danza Contemporánea, invitando a la búsqueda de formas más apropiadas que recontextualicen este término, a la vez que propone el uso de la “metáfora terminológica” como herramienta epistemológica para su estudio.

PALABRAS CLAVE: arte, coreografía, análisis coreográfico, teoría teatral, terminología.

ABSTRACT

There is a growing degree of complexity in the terms used to refer to the multiple forms in existence in the theatrical world. Authors of work on the new trends in theory of theatre, like Jorge Dubatti, Hans Thies-Lehmann, Erika Fischer-Lichte, André Lepecki, Patrice Pavis or Roberto Fratini, observe that investigation into theatrical arts is currently undergoing movements of expansion, diversification and reformulation of its definitions. This article proposes critical reflexion on the present comprehension and definition of the term Contemporary Dance, thus encouraging the search for more appropriate forms allowing to re-contextualise this term, while suggesting the use of the “terminological metaphor” as an epistemological tool for study.

KEYWORDS: art, choreography, choreographic analysis, theory of theatre, terminology.

LA “DES-DEFINICIÓN” DEL TÉRMINO DANZA CONTEMPORÁNEA

¿Danza-teatro o teatro-danza?, ¿*performer* o *mover*?, ¿coreógrafo o director de escena?, ¿cuerpo o texto?, ¿movimiento o palabra?, ¿presentación o representación? En las artes escénicas los términos para aludir lo relacionado con el hecho teatral se encuentran en una gran diversificación a la vez que se direccionan hacia territorios cada vez más complejos de definir. Esta constante expansión y diversificación requeriría por lo tanto de una reformulación de sus herramientas de estudio epistemológico. Este artículo plantea una reflexión crítica sobre la actual validez científica de la comprensión y definición del término Danza Contemporánea.

Concretar lo que a día de hoy se puede o no considerar como Danza Contemporánea o tratar de establecer lo que se incluye o se excluye dentro de este término, es posiblemente intentar concretar algo sobre una superficie altamente inestable. Un terreno en el que se cruzan categorías estéticas y poéticas, influencias, tendencias, conceptos filosóficos, contextos sociales, formas culturales, diferentes escrituras de movimiento y un largo etcétera, desde donde numerosas coreografías, reflexiones o debates que intentan identificarla, no consiguen encontrar una respuesta lineal, sino más bien seguir ampliando las ideas, en relación a la gran multiplicidad de posibilidades que hay en torno a la Danza Contemporánea.

Realizar esta tarea de “definición” con la danza anterior a la Danza Contemporánea, resulta una labor más realizable, especialmente en Europa y Norteamérica, si atendemos a criterios puramente estéticos, cronológicos o de corrientes artísticas. Desde las pioneras de la danza moderna como Isadora Duncan, Loïe Fuller o Martha Graham, pasando por la corriente expresionista encabezada por Rudolf

Laban, Mary Wigman o Kurt Jooss, las neoexpresionistas como Reinhild Hoffmann, Susanne Linke o Pina Bausch y llegando a las danzas posmodernas iniciadas por coreógrafos como Merce Cunningham, Anna Halprin, Trisha Brown, Yvonne Rainer o todo el movimiento alrededor de la Judson Church, podemos ver una clara relación rupturista tanto de las formas “antiguas”, como del rechazo hacia las ideas del pasado. Pero a partir de la década de los 80 y los 90 vemos una nueva corriente de coreógrafos como Jan Lauwers, Jerome Bel, Xavier Le Roy, Anne Teresa Keersmaeker, Wim Vandekeybus, Alain Platel, Jam Fabre, Lloyd Newson y un largo etcétera, que si nos detuviésemos a analizar bajo un punto de vista meramente estético, no alcanzaríamos a catalogar de ninguna forma homogénea ya que de ninguna manera comparten un patrón estético preestablecido. Se trata de una nueva generación que no está en la búsqueda de lo más novedoso, ni defiende o excluye ningún tipo de “escritura coreográfica” en sí, sino que más bien se preocupa por las posibilidades de reorganización y articulación del cuerpo y del movimiento en función del “discurso coreográfico” (R. Sommer et al., 2015).

Según la RAE la palabra “contemporáneo” alude a aquel o aquello que existe en el mismo tiempo que otra persona o cosa. También se refiere a lo que está vinculado a la época vigente. Si atendemos a un nivel estrictamente etimológico, en su origen en la lengua latina *contemporaneus*, se trata de una palabra que es fruto de la suma de tres componentes (prefijo, sustantivo y sufijo) que se encuentran claramente determinados:

1. “Con-”, que puede traducirse como “a la par” o “junto”.
2. “Tempus”, que se refiere a “tiempo”.
3. “-aneo”, que se utiliza para indicar pertenencia.

Por lo tanto, siguiendo una lógica tradicional, la Danza Contemporánea sería toda aquella danza relativa a su época, o dicho de otra manera, toda danza ha sido en su momento Contemporánea de “su tiempo”.

Pero este tipo de razonamiento, carece del necesario sentido metalingüístico para clasificar lo relacionado con la práctica teatral contemporánea, teniendo en cuenta que esta se encuentra siempre en una constante transformación.

En diversas etapas de la historia del teatro, y particularmente en el siglo XX, las palabras y los conceptos disponibles en los diferentes idiomas se han adaptado difícilmente a los cambios de concepción. En ciertos períodos, suele ocurrir que las palabras existentes ya no bastan. Habría entonces que recurrir a otra forma lingüística y conceptual para describir los fenómenos, cambiar de lengua, o incluso recurrir a neologismos. (Pavis, 2008, p.1)

En el mismo sentido Eco (2012) apunta en un ensayo sobre el signo, que el uso de determinadas palabras para designar el hecho teatral, y por lo tanto de su estudio, pueden encerrar diferentes conceptualizaciones:

(...) no es casual que para indicar la acción teatral usemos, al menos en italiano, el término representación, el mismo que se usa para el signo. Llamar a una representación teatral *show* acentúa sólo sus características de exhibición de determinada realidad; llamarla *play* acentúa sus características lúdicas y ficticias; llamarla *performance* acentúa sus características de ejecución: pero llamarla representación acentúa el carácter signico de toda acción teatral, donde algo, ficticio o no, se exhibe, mediante alguna forma de ejecución, para fines lúdicos, pero sobre todo para que esté en lugar de otra cosa. (p.43)

Quizás por ello, estos consagrados creadores pertenecientes al ámbito de la Danza Contemporánea, se han enmarcado igualmente bajo etiquetas como la *Next Wave*, primera y segunda generación de la *Non Danse* francesa, la Danza Belga, Teatro Físico, Teatro Danza, Danza Teatro, Danza Abstracta, Danza Minimalista, Danza Conceptual, Danza *Butoh*, Teatro Energético, Danza Pura, Danza Bastarda, Danza Performativa, etcétera, que siendo heterogéneas en su estética, coinciden en el modo de repensar el hecho teatral y de confrontar la tensión existente entre la “representación” y la “presentación” heredadas o iniciadas por el *Performing Art* y el *Happening* (Butterworth et al., 2011).

Le Breton (2010) califica la Danza Contemporánea como una existencia pura que desmaterializa cualquier identidad, consiguiendo fracturar el reconocimiento de uno y de los otros, latiendo en la búsqueda de las posibilidades del cuerpo, a través de acuerdos y desacuerdos entre el movimiento y los gestos. Cada coreografía puede construir autónomamente su propia necesidad. Pero debido a su autonomía en relación a otras esferas del arte también tiene una responsabilidad que cumplir: evitar caer en un mero desarrollo personal que fomente quedarse en un entorno privado, o ensimismado, ni tampoco abrazar la homogeneización cultural del espectáculo globalizado. Lo primero puede provocar una falta de comprensión del discurso y no llegar a la esfera pública. Mientras que lo segundo aniquila las identidades culturales y anestesia la conciencia de las sociedades.

Maxwell (2015) nos habla del concepto de “Auto-adjudicación”:

Sin embargo, se puede apreciar que se auto-denominan como artistas de la danza contemporánea una enorme cantidad de creadores proviniendo de territorios muy diferentes, con propuestas de una heterogeneidad asombrosa, con metodologías, lenguajes, influencias, formaciones, técnicas, acercamientos a otras artes y a otras disciplinas, ideas, aspiraciones, recorridos, gustos, usos del cuerpo, de la escena (o no escena) y sus artificios, etc... absolutamente diversos. ¿Será entonces que más que un estilo o tipo identificable de danza, más que una técnica o un conjunto de técnicas, más que un movimiento, más que una corriente artística, la danza contemporánea es una auto-categorización que, aunque para algunos sea arbitraria, tiene la especificidad de ser auto-adjudicada dentro de una pluralidad de concepciones? (p.21)

Así mismo Maxwell (2015) “des-define” la Danza Contemporánea, más allá de un deseo de identificarse y de un intento de entender su propia práctica, de la siguiente manera:

(...) por eso es posible leer o escuchar descripciones infinitamente variadas sobre la danza contemporánea: Como sinónimo de creación perpetua y ya no una acumulación de repertorio, de investigación corporal y escénica, muchas veces acompañada o fusionada con la investigación teórica (...) como creación ya no separada de otras disciplinas artísticas y de producción de conocimiento (multi/ pluri/ trans/ inter/ anti/ in/ disciplina), como arte experimental, como conformación de relaciones horizontales con el espectador y entre artistas (...) como experiencia somática transformadora, como teatralidad, como conciencia del espacio común de la experiencia estética escénica, como búsqueda permanente, como cuestionamientos hacia la propia disciplina de la danza, etc. (p.30)

Parece así invitarnos a concretar que las formas de la Danza Contemporánea, al igual que las ideas y el pensamiento, tienen únicamente un inicio pero no tienen un final, solo tienen continuidad, transformación y diversidad. Es como si la Danza Contemporánea estuviese inscrita en una constante reinención, en un cambio permanente que es lo propio de la vida humana.

Por lo tanto, podríamos decir que, a día de hoy, el intento de catalogar cronológicamente la Danza Contemporánea o pensar en su evolución deja de ser útil. Más bien, podríamos pensar que la Danza Contemporánea no es “aquí y ahora” sino que “pasa en este tiempo” y que tampoco evoluciona sino que “se expande”.

Pero, ¿cuál es la dimensión actual de esta “expansión”? y, ¿dónde se encuentra o incide con

mayor “intención”?, ¿en el “cómo se dice”, en lo “qué se dice” o en lo “que hay detrás de lo que se dice”?

1.1. Alcance e intención de la Danza Contemporánea

Para poder atender estas preguntas, valdría con analizar de manera comparativa las tan alejadas formas de entender de un conjunto de obras de la actualidad como *Sutra* (2003) de Sidi Larbi, *C(h)oreous* (2012) de Alain Platel, *Last Work* (2015) de Ohad Naharin, *Political Mother* (2010) de Hofesh Shechter, *Dark Matters* (2009) de Crystal Pite, *Ludum* (2019) de Anton Lachky, *Impromptus* (2004) de Sasha Waltz, *Yes We Can't* (2010) de William Forsythe, *La casa de la fuerza* (2009) de Angélica Liddell, *John* (2014) de Lloyd Newson - DV8, *Sideways* (2010) de Guilherme Botelho, *Mount Olympus* (2015) de Jan Fabre, *Omphalos* (2018) de Damien Jalet, *Fortune Cookies* (2014) de Jirí Kylián, *Le Salon* (2014) de Gabriela Carrizo y Franck Chartier, *Nowhere* (2009) de Dimitris Papaioannou y un extensísimo etcétera, y esto si sólo mencionáramos una parte de las obras que tienen repercusión en el ámbito internacional, sin menospreciar por ello a las que se pueden encontrar al margen del reconocimiento convencional y que también son responsables de la expansión de la Danza Contemporánea.

Si atendemos a la coreografía en relación al “cómo se dice” observamos un amplio espectro en el que entran escrituras coreográficas que van desde lo puramente cotidiano al movimiento más estilizado. Analizadas diferentes obras comparativamente y de una manera descriptiva, se observan multitud de maneras de entender las formas de la danza. Desde los movimientos de dinámica vertiginosa de Anton Lachky que desestabilizan la idea del equilibrio del tiempo, pasando por el concepto de técnica estética y armonía compacta que esgrime Jirí Kylián, la fisicalidad extrema y catártica de Jan Fabre, la sofisticación de la parte animal propia y genuina de cada cuerpo que desarrolla Ohad Naharin, el ilusionismo poético-visual que consigue Dimitris Papaioannou, pasando por el minimalismo abstracto de Guilherme Botelho, hasta la interconexión del movimiento que trabaja Lloyd Newson en sus últimas creaciones entre cuerpo y palabra, una de las conclusiones que de una manera epistemológica e inequívoca podríamos afirmar es que dentro del heterogéneo concepto de Danza Contemporánea, se circunscriben una gran diversidad de formas de escritura de movimiento, además de que todas ellas empoderan una permisividad y sana libertad de maneras de ser y entender el cuerpo.

En relación a esto, Osorno (2009) menciona:

(...) los planteamiento del quehacer dancístico contemporáneo no anuncian una nueva manera de moverse sino una experiencia que invita a desbordar las cuadraturas de las técnicas de formación disciplinar y a la mirada prohibitiva del cuerpo como exceso y exuberancia, con lo que se plantea una nueva sensibilidad: al final tenemos que la danza contemporánea abre un espacio al movimiento que se alimenta de la indisciplina y de la multiplicidad del cuerpo que, aunque nunca es totalmente libre, encuentra un lugar para experimentarse sin recato. (p.145)

Atendiendo a lo “qué se dice” y a lo “qué hay detrás” de lo que se dice, se puede advertir que desde un espacio inclusivo y no rupturista, la Danza Contemporánea realiza una apertura del concepto de “discurso coreográfico” para poder pensar y pensarse a través del hecho teatral. Podemos observar múltiples variables dentro de las creaciones recientes. Desde propuestas de carácter puramente conceptual como los trabajos visuales desarrollados por Dimitris Papaioannou, los discursos neoexpresionistas que crea Sasha Waltz, el género *Verbatim* y político que trabaja Lloyd Newson en piezas como *Can We Talk About This?* (2011), la ceremonia ritual en piezas como *Vessel* (2016) de Damien Jalet, el discurso de corte autobiográfico y de estética performativa que se puede ver en *Te haré invencible con mi derrota* (2009) de Angélica Liddell, propuestas de línea reivindicativa como las que desarrolla la artista Zireja, de carácter inclusivo como el desarrollado por la compañía anglosajona *Candoco Dance company* o de carácter puramente abstracto, como los renovadores pensamientos que experimentan desde una abstracción del cuerpo alejado de la fisicalidad y la humanidad como en la obra *Contra-Mondes* (2017) de Guilherme Botelho, o desde la abstracción del movimiento y la kinestesia en trabajos como “4” (2012) de Tao Ye. Realizando un análisis comparativo, es observable que todos estos creadores están lejos de realizar un discurso coreográfico narrativo y formal con una relación causa-efecto que apunte hacia un supuesto sentido definido de la obra.

Al hablar de la poética del cuerpo en el acontecimiento teatral, el crítico e investigador teatral Jorge Dubatti (2012), dice:

Toda formulación de una poética (con minúscula) es, en realidad, una aproximación al secreto jeroglífico de la poésis (...) cuya razón de existencia no se agota en su posible capacidad comunicativa, generadora de sentidos o simbolizadora: la poésis no existe para producir sentido, sólo existe, sin por qué ni para qué. Su razón de existencia está en su ofrecerse como ampliación, complemento ontológico de este mundo. Un ejemplo puede hallarse en la danza

contemporánea, en sus formas más abstractas: ¿qué significa, qué representa, qué “quiere” decir, qué dice?, son preguntas impertinentes. Sólo se ofrece en su entidad ontológica, en su estado de existencia y, simplemente, acontece. (p.62)

En el mismo sentido, la canadiense Michèle Febvre afirma “Mostrar sin demostrar, sin decir, hacer que la cosa exista sin justificar su existencia (...) Hacer y no re-hacer el mundo. Existir como acontecimiento del mundo, no como simulación” (Febvre, 1995, p.20).

Observamos entonces un amplio espectro donde el discurso del lenguaje contemporáneo se mueve entre el representar “visiones del mundo”, reorganizando los elementos de la escena para ser mirado, escuchado y pensado, y el presentar “metáforas epistemológicas” donde la obra de arte se legitima a sí misma a través de la encarnación de una abstracción o concepto.

De esta manera, la coreografía en la Danza Contemporánea se encuentra entre la exhibición del “saber hacer” del cuerpo dancístico y la necesidad del “poder decir” del cuerpo expresivo, entre la energética presencia de la dinámica del movimiento y de lo subjetivo que se esconde detrás del gesto, entre la percepción semiótica y la experiencia performativa. Alejándose de la linealidad narrativa para virar hacia otros principios de estructura, como la multiplicidad, la fragmentación o la descontextualización. Entre un complicado equilibrio de doble existencia moviéndose en una balanza que se equilibra entre tensiones y relaciones, dentro y fuera de la liminalidad, inclinándose en un sentido o en otro según la propuesta específica de las intuiciones, ideas, emociones, meta-realidades y subjetividades que en sí cada obra desea testimoniar.

Con ello podríamos sustraer la certeza de su complejidad y en consecuencia la complejidad de su estudio. No obstante, esta misma complejidad que nos empuja a no pretender reducirla, es la misma que nos invita a entenderlo de una manera que asuma que no puede ser reconocida de una manera acabada. Se requiere por tanto de una reflexión crítica sobre la validez científica de la terminología utilizada hasta ahora y de buscar formas más apropiadas que impulsen y recontextualicen el modo de transmisión de conocimiento e investigación que existe dentro del ámbito artístico de la Danza Contemporánea.

Esta condición “compleja” de la Danza Contemporánea podría establecer un diagnóstico perturbador en los términos de las ciencias tradicionales. Sin embargo podría resultar alentador si se piensa en términos más relacionados con la Nueva Ciencia, las nuevas corrientes del estudio de la lingüística como la Poética Cognitiva o como apuntan las aportaciones del filósofo Edgar Morin en términos del Pensamiento Complejo. “Se dice cada vez más a menudo ‘eso es complejo’ para evitar explicar. Es necesario proponer una verdadera ruptura y poner de manifiesto que la complejidad es un reto que el espíritu debe y puede conquistar”. (Morin, 2003, p.12)

2. LA “METÁFORA TERMINOLÓGICA” COMO HERRAMIENTA EPISTEMOLÓGICA. ANÁLISIS DE CASOS

Atendiendo a lo expuesto con anterioridad, se hace latente la necesidad del desarrollo de herramientas para la comprensión de lo cinestésico, lo abstracto, lo conceptual, lo poético y todo aquello que se pueda suscitar desde el término Danza Contemporánea.

Este artículo propone el uso de la “metáfora terminológica” como una herramienta para analizar el objeto de estudio. A continuación, se intenta plasmar como una utilización adecuada de la “metáfora terminológica” podría tener validez científica para comprender ciertas controversias existentes en la teoría y análisis coreográfico cuando se hace un uso reduccionista del término Danza Contemporánea. Controversias tales como: ¿Por qué formas de movimiento tan eclécticas y divergentes de la Danza Contemporánea se engloban dentro del mismo término, mientras que obras coreográficas que comparten características de mayor similitud en lo referente al movimiento se engloban en contenedores de la danza claramente contrapuestos?

Para ejemplificar y atender a esta controversia que se acaba de exponer, se examinan dos casos diferentes a partir de un análisis coreográfico comparativo y desde la observación descriptiva. En el primer caso se toman dos obras de inicios del siglo XX. Una obra de Isadora Duncan de su etapa dramática (1903-1913), con una pieza como *Sheherezade* del coreógrafo Michel Fokine estrenada en 1910. Para el segundo caso se analizan dos obras de inicios del siglo XXI. La obra *Naharin's Virus* (2001) de Ohad Naharin con *Impregnaciones de la señorita nieve y guitarra* (2011) de la coreógrafa española Mónica Valenciano.

Observando la corriente o línea artística de los creadores, se puede mencionar lo siguiente:

- En el primer caso se observa que la obra de Isadora Duncan pertenece a la corriente artística denominada danza moderna mientras que *Sherezade* forma parte del repertorio del ballet clásico. Ambas formas o contenedores de la danza se posicionan históricamente en la antítesis artística. La danza moderna liderada por Duncan surge como una rebelión contra el teatro naturalista, que había llevado desde la idea de perfección formal de la estética visual y corporal de la danza hacia términos meramente técnicos y académicos (R. Sommer et al., 2015).
- En el segundo caso, se observa que ambas piezas son consideradas obras de Danza Contemporánea, tanto por sus creadores, como por la crítica especializada.

Sin embargo, si atendemos solamente a la forma del baile o a la escritura coreográfica, desde un punto de vista meramente descriptivo, se puede concluir que hay muchas más similitudes entre los bailes de Duncan y Fokine que entre las propuestas de Naharin y Valenciano. En el primer caso podemos observar cómo en ambas propuestas, existe una dependencia entre el tempo musical y el baile. Igualmente, aunque Isadora Duncan rehúye de la técnica académica estricta del ballet clásico que domina Fokine, se observa como en sus coreografías se podrían nombrar muchos de sus pasos con la terminología propia del ballet clásico, como el *Tombé pas de bourrée*, el *Passé retiré* o el *Arabesque*. Atendiendo a la escritura coreográfica del segundo caso, se observa que aunque ambas son obras de creadores considerados contemporáneos, existe un gran distanciamiento entre la escritura de ambos. Mientras Naharin trabaja el movimiento desde una búsqueda de las máximas posibilidades de los bailarines desde la creatividad y la conexión de su lado más animal e intuitivo, Valenciano construye sus formas de la danza desde el concepto, la expresividad y el gesto. Este distanciamiento y gran divergencia entre las formas de escritura de los coreógrafos de la Danza Contemporánea es muy común. Nada tiene que ver la manera de entender la escritura de la danza del coreógrafo español Alejandro Cerrudo con la del francés Olivier Dubois, ambos considerados, figuras relevantes de la Danza Contemporánea en la actualidad. Igualmente, se pueden ver más similitudes en términos dancísticos entre la obra de danza moderna *The Moor's Pavane* (1949) del coreógrafo José Limón y el ballet del repertorio clásico *Romeo y Julieta* (1958) de John Cranko. Así como de la misma manera podríamos observar dos casos de obras

contemporáneas como *Play* (2017) del coreógrafo sueco Alexander Ekman que se sitúa en formas muy alejadas de propuestas como *Fragments* (2012) del colectivo de danza *Les Slovaks*.

2.1. El “Big Bang” y la idea de “La Expansión de la Danza”

Para estudiar académicamente las razones por las que ocurre esta paradoja, vamos a hacer uso de la “metáfora terminológica” realizando un paralelismo entre la teoría del *Big Bang* y la idea de “la expansión de la danza”. Queremos remarcar aquí que el uso de la “metáfora terminológica” al que se hace referencia, se distancia de la metáfora clásica subjetiva y desvinculada del rigor científico, la cual tiene claramente solo fines puramente retóricos o de adorno poético. Se trata de manejar un tipo de metáfora, que sin buscar un ideal de precisión terminológica, contenga una sistematización conceptual y una neutralidad de interpretación que ayude a la comprensión del sentido de las experiencias sensoriales del campo artístico de la Danza Contemporánea como una forma de pensamiento.

De una manera muy simplificada la teoría del *Big Bang* expone que el universo estaba inicialmente en un estado de una altísima densidad y que a partir de un momento singular comenzó a expandirse en el espacio y en el tiempo, tal y como se observa en la *Figura 1*.

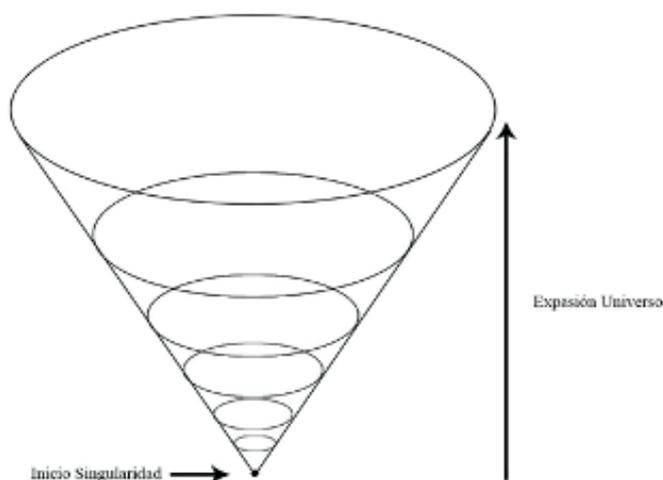


Figura 1. Diagrama expansión del Universo. Elaboración propia.

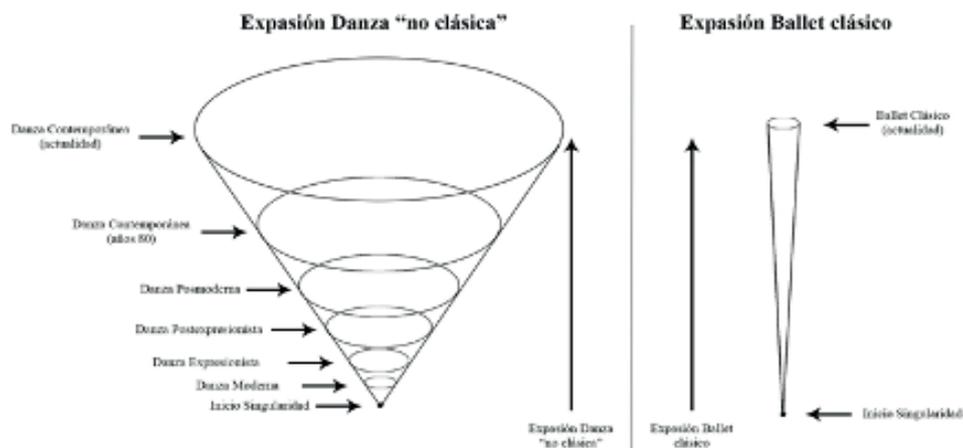


Figura 2. Diagrama expansión de la danza "no clásica" y del ballet clásico. Elaboración propia.

Si establecemos una analogía del *Big Bang* por un lado para el universo del ballet clásico y por otro lado para el universo de las danzas que han surgido como respuestas rupturistas de los cánones que se establecían desde el ballet clásico, obtendríamos unos diagramas como los que se muestran en la *Figura 2*, donde se observa como la expansión del ballet clásico en relación a la escritura y el discurso coreográfico se mantiene muy similar. Los cambios se centran mayoritariamente en la mejora de las capacidades técnicas e interpretativas de los bailarines así como en el uso de los recursos luminotécnicos y de escenografía que han ido evolucionando hasta la actualidad. Sin embargo, observando el diagrama de la danza "no clásica", vemos como las maneras de entender el cuerpo y el movimiento en relación a la danza y la coreografía son, cada vez, más amplias. Si superponemos ambos diagramas de la *Figura 2* se observa lo siguiente en la *Figura 3*:



Figura 3. Diagrama expansión de la Danza. Elaboración propia.

Como se puede observar en la *Figura 4*, si establecemos una línea recta que trace la distancia que existe entre dos puntos del espacio de la danza moderna y del espacio coetáneo a esa época del ballet clásico, veríamos que sería una línea mucho menor que la que se puede trazar entre dos puntos diferentes del mismo espacio de la danza de la actualidad.

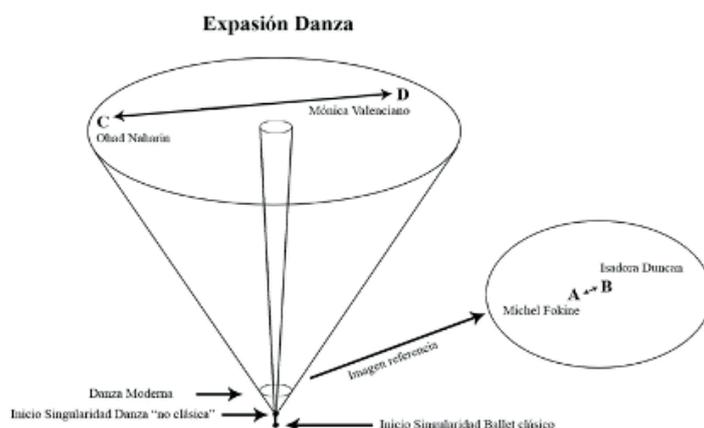


Figura 4. Distancias en referencia a las diferencias coreográficas. Elaboración propia.

Podemos observar entonces en la *Figura 5*, que aunque perteneciendo a “universos” diferentes y considerados opuestos desde un punto de vista de “corriente artística”, la distancia y diferencia entre Michel Fokine e Isadora Duncan es mucho menor que la que hay entre Ohad Naharin y Mónica Valenciano, aún perteneciendo estos últimos creadores al mismo “universo” que abarca la Danza Contemporánea en la actualidad.

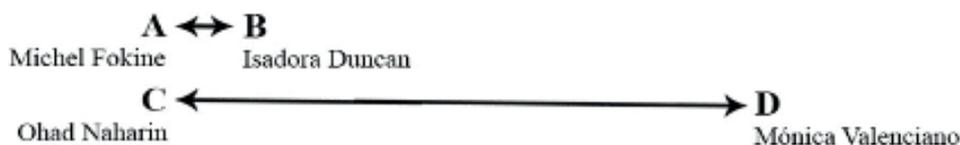


Figura 5. Distancias en referencia a las diferencias coreográficas. Elaboración propia.

A través de estos diagramas y a partir de la “metáfora terminológica” del *Big Bang*, podemos

establecer tal y como se ha mencionado con anterioridad, que la danza en sí no evoluciona con el tiempo, sino que más bien se expande. Y que esta expansión en términos de análisis coreográfico, requiere de herramientas que no sean de carácter reduccionista, de carácter meramente formal o que concurren únicamente en cuestiones de estilo de movimiento.

CONCLUSIÓN

Si entendemos la palabra postular como una tarea teórica para abrir conceptos y no para proponer normas y teniendo en cuenta lo expuesto hasta ahora, podríamos empezar a postular la idea de la imposibilidad de definir la Danza Contemporánea como tal, o al menos dejar de hacerlo dentro de una definición en su sentido estricto. Se trataría más bien, de comenzar a pensar en la idea de “Deshacer” la definición de Danza Contemporánea, entendiendo que “Deshacer” no sólo sugiere el proceso teórico de deconstrucción, sino también el acto práctico de poner las cosas en su lugar.

Ya que el concepto en sí de “definir” nos evoca a la idea de fijar o de limitar un objeto o concepto, quizás pueda resultar más adecuado la idea de “Des-definir” la Danza Contemporánea y el uso, entre otras herramientas metodológicas, de la “metáfora terminológica” para su estudio. Se trata con ello de validar la Danza Contemporánea como una entidad con características que más allá de enmarcar, elimina barreras, más allá de fijar, se encuentra en constante movimiento, y más allá de limitar, acepta las diferencias. En definitiva, una entidad que se expande aceptando la divergencia.

Por último, se percibe que la investigación coreográfica no cuenta con una tradición científica tan consolidada como otras manifestaciones artísticas. Para contribuir al desarrollo del conocimiento en el ámbito de la danza escénica contemporánea, y con ello, poder aproximarse a su complejidad perceptiva, creativa y teórica, se hace necesario el desarrollo de métodos que, en lugar de disponer únicamente de una terminología unificada, supiesen igualmente usar con rigurosidad una terminología subjetiva o “indefinible”. Se trataría por ello de empezar a complementar y configurar un nuevo campo ontológico desde donde poder recoger la cultura viviente y expansiva que surge de la Danza Contemporánea.

REFERENCIAS

- Breton, D. L. (2010). *Cuerpo sensible*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Butterworth, J., Bremser, M., & Sanders, L. (2011). *Fifty Contemporary Choreographers*. Londres: Taylor & Francis.
- Dubatti, J. (2003). *El convivio teatral: Teoría y práctica del teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2012). *Introducción a los estudios teatrales: Propedéutica*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubois, X. (Productor) y Pascal, T. (Director). (2017). *Alexander Ekman's Play*. [DVD]. Paris: Belair Classiques.
- Eco, U. (2012). *De los espejos y otros ensayos*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial España.
- Febvre, M. (1995). *Danse contemporaine et théâtralité*. Asheville: Chiron.
- Maxwell, A., Rossel Gallardo, C., Brzovic, V., Crisóstomo, F., Carvallo Carrasco, I., Molina, P., Marín, P., Gutiérrez, K., Caviedes, L., Longás, C., & Tello, C. (2015). *Lecturas emergentes sobre danza contemporánea: Nuevas reflexiones y exploraciones críticas en Chile*. Santiago de Chile: LOM.
- May, D. (Director). (2008). *Sutra*. [DVD]. Londres: Axiom Films.
- Morin, Edgar. 2003. *Educación en la era planetaria*. Editorial GEDISA.
- Osorno, Z. M. (2009). *El poder silencioso de la experiencia corporal en la danza contemporánea*. Bilbao: Artezblai SL.
- Owen, N. (Productor). (2002). *José Limón - Three Ballets*. [DVD]. Pleasantville: Vai CMS.
- Pavis, P. (2008). Puesta en escena, performance: ¿cuál es la diferencia? *Telón de Fondo*, 7, 1-37.
- R. Sommer, S., Olabarria, B., Muñoz, M., Monés, N., Abad, A., Cayuela, G., Vendrell, E., Elvira, A. I., Giménez, C., de la Fuente, S., Carrasco, M., & García, R. (2015). *Historia de la danza. Vol. II. El siglo XX*. Valencia: Mahali Ediciones.
- Tuggle, J. (Director). (2019). *Stuttgart Ballet: John Cranko's Romeo & Juliet*. [DVD]. Stuttgart: Unitel Edition.